

University of Groningen

Procesos de escritura en Beatus Ille (1986)

Valdivia, Pablo

Published in:
Romanische Studien

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2016

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Valdivia, P. (2016). Procesos de escritura en Beatus Ille (1986): primer estudio del "Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina" (Arch. AMM/5/1). *Romanische Studien*, 2016(5), 61-88.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Procesos de escritura en *Beatus Ille* (1986)

Primer estudio del “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” (Arch. AMM/5/1)

Pablo Valdivia (Universidad de Ámsterdam)

RESUMEN: *Beatus Ille* (1986) fue la primera novela publicada de Antonio Muñoz Molina. En este artículo estudiamos, de manera pormenorizada, el contenido de la carpeta Arch. AMM/5/1 que se encuentra dentro del “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” en la Biblioteca Nacional de España. Mediante el análisis de una importante cantidad de material inédito hemos reconstruido en este artículo los procesos de escritura sobre los que se levanta esta novela. En las siguientes páginas, explicamos el origen y el desarrollo de todo un conjunto de personajes, espacios, escenas y elementos fundamentales para la arquitectura narrativa de *Beatus Ille*. Gracias a este trabajo el lector especializado podrá comprender mejor algunas claves de lectura del conjunto de la producción de Muñoz Molina y, más concretamente, de la construcción ficcional de *Beatus Ille*.

PALABRAS CLAVE: Muñoz Molina, Antonio; Narrativa Española Moderna; Crítica Textual
SCHLAGWÖRTER: Muñoz Molina, Antonio; *Beatus Ille*; spanischer Gegenwartsroman; Textkritik

Introducción

En los meses de enero, agosto y noviembre de 2012, Antonio Muñoz Molina realizó tres donaciones de documentos a la Biblioteca Nacional de España. En total, el “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” está compuesto por 10 cajas que abarcan el marco cronológico de 1969 a 2011. El archivo reúne diversos materiales entre los que se encuentra el manuscrito original mecanografiado, apuntes y sucesivas redacciones de la novela *Beatus Ille* (1986). Este artículo constituye el primero de una serie de trabajos en los que iremos analizando y dando cuenta pormenorizada de todo el material que hemos confrontado durante nuestra indagación en el archivo de la Biblioteca Nacional de España.¹ El estudio de esos materiales distintos relacionados con

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento a Antonio Muñoz Molina por permitirme tener acceso a su archivo personal, a María José Rucio Zamorano, jefa de servicio de manuscritos e incunables de la BNE, a los documentalistas y bibliotecarios que me atendieron con diligencia

la escritura de *Beatus Ille* enriquece considerablemente la lectura especializada de la obra y contribuye a una mejor comprensión de las claves estilísticas e intelectuales sobre las que se asienta la narrativa de Antonio Muñoz Molina. En el caso específico de *Beatus Ille*, procederemos a estudiar los procesos de escritura que nutren esta novela y nos centraremos en cómo su construcción se configura, desde nuestra perspectiva crítica, en torno a un conjunto de claves que se pueden rastrear en los materiales de trabajo, notas, apuntes y esquemas presentes en el archivo de la Biblioteca Nacional de España.

Antes que nada y en primer lugar, es necesario señalar que *Beatus Ille* no ha recibido una atención crítica muy extensa. Al contrario de lo que ha sucedido con otras novelas de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille* ha sido objeto de un interés relativamente reducido y se ha visto enmarcada hasta ahora en dos coordenadas generales por la atención crítica: por un lado la del estudio de posibles influencias en el texto y, por otro, la de su relación con la noción de la construcción de la identidad. Además de las referencias tangenciales a *Beatus Ille* en obras generales sobre la narrativa de Antonio Muñoz Molina, constatamos la existencia de aproximadamente una quincena de artículos académicos que en verdad suponen algún tipo de aportación enriquecedora y que se alejan de la mera crítica impresionista sobre esta novela. En nuestra opinión, entre estos artículos, las mayores contribuciones las representan los trabajos que se centran en el análisis de la estructura narrativa de la novela²; los que han reflexionado con especial interés sobre la construcción de la noción de identidad en *Beatus Ille*³; las aproximaciones en torno a la ficcionalización de la Guerra Civil y de la postguerra en España⁴; los que han

cía en el archivo y a Antonio Sánchez Jiménez y a Matei Chihaia que me permitieron ofrecer algunos de los resultados de mi investigación –aquí mucho más ampliada– en el panel titulado “El texto como máquina”, que se desarrolló dentro del XX Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas de Alemania en la Universidad de Heidelberg. Además debo agradecer a Pedro Ruiz Pérez sus valiosas observaciones y comentarios durante aquellos días de trabajo.

² Maryse Bertrand de Muñoz, “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad: aproximación a ‘Beatus Ille’ de Antonio Muñoz Molina”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Antonio Vilanova, Josep M. Bricall y Elias L. Rivers (Barcelona: PPU, 1992), 1691–8; José Manuel Begines Hormigo, “El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina”, *Philologia Hispalensis* 20 (2006): 67–93.

³ David K. Herzberger, “Reading and the Creation of Identity in Muñoz Molina’s ‘Beatus Ille’”, *Revista Hispánica Moderna* L, 2 (1997): 382–90; “Writing without a grain: identity formation in three Works by Muñoz Molina”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 23–39.

⁴ Maryse Bertrand de Muñoz, “Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil

abordado las complejas relaciones entre historia, memoria y deseo en este texto de Muñoz Molina⁵ y, por último, los que han tratado sobre la especial presencia en ella de las obras de Borges a través de todo un conjunto de diálogos intertextuales⁶.

Sin duda, la lectura de las obras literarias de Borges por parte de Antonio Muñoz Molina constituye un paradigma de referencias importante para un joven autor que, en los años setenta en España, intenta buscar un espacio propio. Así lo ha expresado en diversas ocasiones el autor. Esos testimonios son corroborados por un apunte, único y muy revelador, que encontramos escrito a mano en la página 32 de la carpeta con signatura Arch. AMM/5/2 del “Archivo Antonio Muñoz Molina” de la Biblioteca Nacional de España donde manifiesta que:

Desde finales del 75 hasta todo el 76 se formaron los cimientos de mi vocación novelesca, con narradores como Proust y Faulkner, sobre todas las cosas, Borges y Onetti, después. La sugestión de Cortázar llegaría más tarde. [...] Ahora, a finales de 1977, me enfrento con claridad a mi vocación. Quiero escribir. Tengo un magnífico argumento. Y he de reunir el aliento y la valentía para entregarme a la escritura.⁷

Por tanto, queda perfectamente claro que, insistimos, Borges se encuentra entre ese conjunto de afinidades que arraigan en las lecturas más presentes en el joven Antonio Muñoz Molina, presencia que, de manera significativa, se aprecia en las páginas de *Beatus Ille* tal y como Gurski ya explicara en su trabajo del año 2000 titulado *Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: Buried Intertextualities in Beatus Ille*. De este modo, teniendo en cuenta lo expresado por Muñoz Molina en la cita anterior, constatamos que, en torno a los últimos años de la década de los setenta, nuestro autor empieza a sentir la llama-

War”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18, 3 (1994): 427–35; María Teresa Ibáñez Ehrlich, “La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en *El jinete polaco* y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Anuario de estudios filológicos* XXV (2002): 189–204; Natalia Corbellini, “Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica de ‘Beatus Ille’ de Antonio Muñoz Molina”, *Olivar* 5, 5 (2004): 49–69.

⁵ Francisco Ernesto Puertas Moya, “Imaginar es recordar: Memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 25 (1999): 191–28; Sabine Schlickers, “Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: ‘Beatus Ille’ (1986), ‘Plenilunio’ (1997) y ‘Carlota Fainberg’ (1999) de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 26 (2000): 273–90.

⁶ Edward T. Gurski, “Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: buried intertextualities in *Beatus Ille*”, *Bulletin of Hispanic Studies* 77, 4 (2010): 343–57.

⁷ Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina (Arch. AMM/5/1). Biblioteca Nacional de España.

da de su verdadera vocación: la escritura. En este sentido, *Beatus Ille* puede considerarse, hasta cierto punto, el resultado de ese “aliento” y esa “valentía” a las que Muñoz Molina aludía y que necesitó reunir para iniciar su carrera literaria. Además de esos autores que, gracias al testimonio que nos brindan los apuntes inéditos, corroboramos que constituyeron el cimiento de su escritura, también cualquiera que se acerque a *Beatus Ille* acreditará en seguida la presencia obvia de un texto cuya lectura aparece privilegiada, a modo de homenaje más que evidente, por Muñoz Molina: *The Aspern Papers* (1888) de Henry James.

La siempre golosa tentación de centrarse únicamente en el análisis de las fuentes literarias de las obras de un autor es, sin duda, una vía de exploración que en *Beatus Ille* debe ser tomada con cautela. Por supuesto que nunca la obra de un autor puede ser entendida como el mero reflejo mecánico de lo que lee, pero nos parece que aún lo es menos en el caso de Muñoz Molina. Por todo ello, en este artículo, hemos decidido centrarnos en un aspecto todavía no estudiado en relación con *Beatus Ille*: el “taller” de materiales de trabajo de Muñoz Molina y los procesos de escritura sobre los que se levanta esta novela.

Por consiguiente, en las próximas páginas realizaremos un análisis detallado del corpus documental del “taller” de *Beatus Ille*, aquel que se encuentra en la carpeta Arch. AMM/5/1, al mismo tiempo que explicaremos las claves de lectura más importantes que nos proporciona el estudio del material de archivo con el que hemos trabajado. Como ya hemos mencionado, consideramos que dentro de la bibliografía crítica sobre *Beatus Ille* algunos trabajos valiosos han contribuido a ensanchar la lectura de esta obra desde diferentes perspectivas. Por tanto, este artículo ofrece elementos de análisis complementarios a los de esos trabajos y viene a cubrir un espacio que hasta ahora no se había explorado, como así lo muestra el corpus documental inicial que pasamos a estudiar.

Corpus documental inicial y análisis de los materiales inéditos del Arch. AMM/5/1

En el Archivo de la Biblioteca Nacional de España nos encontramos con tres carpetas que contienen materiales de trabajo de Antonio Muñoz Molina y que guardan escritos directamente relacionados con *Beatus Ille*. Estas tres carpetas corresponden a las signaturas Arch. AMM/5/1 (contiene 158 hojas),

Arch. AMM/5/2 (contiene 74 folios) y Arch. AMM/5/3 (contiene 325 hojas). Antes de comenzar es necesario realizar las siguientes precisiones:

1) La numeración y ordenación de las hojas de las tres carpetas corresponde a la asignada por los documentalistas de la Biblioteca Nacional de España. Por tanto, hay que saber diferenciar por un lado entre el orden lógico de las notas y de la escritura de Muñoz Molina y, por otro, la numeración asignada simplemente por cuestiones prácticas de catalogación.

2) Por su parte, Antonio Muñoz Molina, en estos materiales de trabajo y en algunos apuntes, anota fechas en distintos documentos que sirven como referencia para ubicarlos cronológicamente, pero la datación es irregular y no sistemática con lo que podemos barajar un arco cronológico aproximado sobre cuándo fueron elaborados estos materiales, aunque desconocemos la fecha exacta de la redacción de cada documento.

3) Es importante que el investigador sea consciente de que en el archivo se pueden encontrar hojas con números sucesivos asignados por la catalogación de la Biblioteca Nacional de España pero que, en algunas ocasiones, estos folios carecen de orden lógico en cuanto a la secuenciación de su contenido o se trata simplemente de hojas sueltas, puestas a continuación una detrás de otra sin que sigan o conformen una estructura determinada.

4) Los materiales se presentan escritos de diversas maneras. Hay hojas mecanografiadas y otras autógrafas con distintos tipos de tintas o con diferentes trazos de lápiz. En algunos fragmentos la escritura es ilegible. En estos casos hemos optado por proponer una solución, siempre que lo entendemos posible, y en otros momentos simplemente declaramos su ilegibilidad. Aquellas palabras ilegibles se deben, en buena medida, a que parte del trazo ha desaparecido por diversas causas (porque fueron escritas a lápiz, porque el papel está dañado) o simplemente a que la particular caligrafía del autor hace muy difícil su transcripción.

5) Por último, debemos señalar que el carácter heterogéneo ya descrito también se extiende a las dimensiones de las hojas de las carpetas. En unas ocasiones se trata de cuartillas, en otras de tarjetones o papeles con membrete cuyo reverso ha aprovechado el autor para escribir o, incluso, nos encontramos un antiguo cuaderno de dibujo en un estado bastante deteriorado en el que muchas páginas se han soltado de las anillas. Todo esto hace del conjunto de los materiales inéditos de trabajo de *Beatus Ille*, una especie de máquina combinatoria por la que hay que transitar con sumo cuidado, ya que no encontramos variantes redaccionales fechadas y ordenadas, sino bosquejos, esquemas, tentativas, comentarios, descripciones y otros elementos que, en su totalidad, conforman el “taller” de escritura de esta novela.

Una vez expresadas estas prevenciones también es preciso indicar que, en el presente trabajo, nos centraremos tan sólo en los contenidos de la primera

carpeta –Arch. AMM/5/1 (158 hojas)–, ya que el estudio de los tres cartapacios nos ocuparía prácticamente la extensión de un trabajo monográfico que, adelantamos aquí, será objeto de elaboración en el futuro.

La carpeta con signatura Arch. AMM/5/1 ofrece el título “*Beatus Ille* (I)” en su cubierta. Al abrirla, en el primer folio, encontramos ya una nota autógrafa de Antonio Muñoz Molina donde se puede leer lo siguiente: “*Beatus Ille* 1978/79”. Insistimos nuevamente para que no quede la menor duda. La ordenación de los documentos de esta carpeta no es cronológica. En algunos casos, hemos encontrado algún material encabezado por una fecha, pero la mayoría de los escritos no presentan datación concreta alguna. En este conjunto de documentos, gracias a esta anotación, sabemos que nos estamos moviendo aproximadamente dentro del marco cronológico de los años 1978 y 1979 cuando Antonio Muñoz Molina residía en Granada. Tampoco podemos olvidar que *Beatus Ille* fue terminada en 1985 y publicada por Seix Barral en 1986. Por tanto, esta primera carpeta reúne documentos de una etapa muy inicial del proceso de escritura de la novela. Como el propio autor ha comentado en alguna ocasión, la escritura de *Beatus Ille* se produjo a lo largo de un periodo de tiempo considerable.

En la página dos, localizamos un documento escrito en tinta verde con notas iniciales sueltas sobre el mundo literario que Antonio Muñoz Molina empieza a construir en torno al lugar simbólico de Mágina. En la novela, tal y como fue publicada en 1986, encontramos un espacio fundamental para el desarrollo de la trama narrativa: la casa de Manuel. Sin embargo, la construcción ficcional de este espacio fue un elemento al que el proceso de escritura se dirigió de manera gradual y que partió de otra idea bien distinta. En estos materiales de la primera carpeta, los personajes se encuentran en un hotel llamado “Hotel Mágina”. A este hotel aludiremos en varias ocasiones durante nuestro trabajo para contrastar ese espacio con el de la casa de Manuel. La arquitectura de la novela se cimenta en un conjunto de tentativas, de caminos sin salida, de bosquejos y de frustraciones de las que el propio autor, a veces, da testimonio en los comentarios que va incluyendo en sus materiales de trabajo. En esta página podemos apreciar ese mundo de posibilidades con las que irá perfilándose la novela publicada, tal y como se manifiesta en la lectura de este primer esquema inicial del texto:

Descripción de Mágina – “Puedo empezar hablando del hotel Mágina” [...] – Llegada de Minaya al Hotel – La fotografía – La cena [...] – Voz espía – Primera visita a la ciudad.

No se nos ofrecen muchos elementos, pero resulta llamativo cómo Muñoz Molina empieza por delimitar a) un espacio: Hotel Mágina; b) una acción: la llegada de alguien; c) un objeto: la fotografía; d) un ritual social: la cena; e) un componente misterioso: voz espía; f) un ámbito que engloba el resto: la ciudad. El esquema es sencillo y en él se abocetan unas primeras ideas que serán ampliamente desarrolladas en los materiales inéditos de trabajo.

El reverso de esta hoja está formado por dos cuartillas escritas en azul donde Muñoz Molina reflexiona sobre elementos constructivos de *Beatus Ille*. Estas anotaciones continúan en la página tres donde el autor afirma: “No me queda claro si se trata de un ‘Hotel’ o un ‘Hostal’.” Efectivamente, todavía Muñoz Molina, en este momento del proceso de escritura de la novela, sigue tanteando la posibilidad de que todos los personajes se encontraran en un Hotel u Hostal, en definitiva en un lugar de paso, en el que confluyeran las vidas y los conflictos de unos extraños viajeros.

Por tanto, queda claro que Muñoz Molina, en este momento temprano de la elaboración de *Beatus Ille*, no ha decidido aún cuál debe ser el espacio central de su novela. Empieza a intuir, insistimos, que el espacio privilegiado podría ser una casa, pero más que una casa cualquiera, una especie de hotel o de hostal donde se relacionaran personajes de diversa índole y procedencia. Todavía estos bosquejos están lejos de concretarse en la casa de Don Manuel, el tío de Minaya, donde se desarrollará buena parte de la novela. Una casa, cuyo referente real se encuentra en el Palacio de los Orozco en la plaza de San Pedro en Úbeda.

Tras estas notas de Muñoz Molina sobre el espacio en el que iba a situar su novela, comienza a delinear algunos personajes. Sobre todo dedica un gran esfuerzo al personaje de Inés, la joven de la que terminará enamorándose el protagonista: Minaya.

Al contrario de lo que hubiera podido esperar el lector de *Beatus Ille* que, a posteriori se encuentra con estos materiales inéditos, Muñoz Molina dedica más trabajo a la construcción de Inés –denominada en estas primeras páginas como “la muchacha”– que a la del propio Minaya.

En el folio número cuatro, será donde encontremos por primera vez una mención directa del nombre Inés. Aquí, en el reverso del papel, aparece el nombre Inés con una breve alusión: “Inés le mira sin sorpresa”. Este documento es una cuartilla escrita a mano. Y en ella se pueden leer, mecanografiadas, las señas de una empresa, la de “José Luis Espejo. Perito Industrial. Úbeda. Fernando Barrios, 2. Tel. 750870”. Como hemos señalado en otros tra-

bajos nuestros sobre este autor, es conocido el gusto de Antonio Muñoz Molina por escribir en papeles con membrete o tarjetones de invitación. Vemos que, efectivamente, ya se permitía esa pequeña manía desde los primeros momentos de su carrera literaria.

A continuación, en el folio cinco, hallamos otra cuartilla, en este caso mecanografiada, en la que viene cortada la primera frase. Este texto es la continuación de otro documento anterior, pero que no se corresponde con el orden otorgado en el Archivo de la Biblioteca Nacional de España. Suponemos, al reconstruir el proceso de escritura de la novela, que Antonio Muñoz Molina se concentra, una vez delimitados los espacios, algunas situaciones y ciertos personajes, en la redacción de secuencias que sirven como embrión y exploración de la trama narrativa de la novela. El siguiente fragmento inédito constituye una buena muestra de ello. En él se hace referencia al encuentro de Minaya con José Manuel Luque (que aparece con el nombre de José María Luque en los materiales inéditos del archivo) en el segundo capítulo de la novela. Luque, en *Beatus Ille*, es el investigador universitario que pone a Minaya sobre la pista de Jacinto Solana. Como el lector podrá apreciar, este fragmento inédito constituye una versión muy inicial en comparación con la que luego pule y publica Muñoz Molina en 1986:

[...] [Luque le] acompaña hasta la puerta dándole leves palmaditas en el hombro, como un médico que despidе con disimulada impaciencia al último enfermo del día. “Llámame alguna vez, ermitaño, siempre es un gusto hablar con la gente de aquellos años, hoy la Universidad no es ya la que nosotros vivimos. Sus propias contradicciones la están matando... Por cierto, ¿llevas el libro? –Minaya se aleja por los pasillos tan extraños, tan desconocidos ya, llevando bajo el brazo el libro que ha jurado no leer, pero cuyas páginas le atraen con una especie de rencoroso impulso. En el bar de la Facultad, sentado en una mesa junto a los ventanales abiertos –al otro lado, ~~tendidos~~⁸ en el césped, grupos de muchachos sentados en corrillos fuman porros con los ojos entornados– Minaya hojea la primera parte del libro y sus ojos se detienen en una frase que termina el capítulo: “Nada más sabemos de la vida de este poeta injustamente olvidado. Su rostro se pierde en los últimos días de la guerra. Murió, posiblemente, como tantas víctimas anónimas, en una cárcel franquista o frente a un pelotón de fusilamiento. Pero su obra, enraizada hasta la médula en la historia de las luchas de su pueblo, ha entrado por derecho propio en la literatura española, en la memoria de quienes como él aspiran

⁸ Todas las palabras tachadas que reproducimos en los fragmentos inéditos de *Beatus Ille* fueron eliminadas por el propio autor. Hemos sido completamente fieles a las decisiones del autor.

a una España reconciliada y democrática”. Escribirá desde entonces como vengándose por todas las injurias, volverá a los papeles de Solana y a los borradores escritos por él mismo en los días lejanos en que la historia del Hotel Mágina comenzaba a abrirse ante sus ojos, cuando Inés se vestía y lo dejaba solo y él regresaba a su habitación y abría sobre la mesa una carpeta llena de manuscritos: “Beatus Ille”. Durante meses o años, uncido a la escritura irá recuperando la luz, el aire de Mágina, los horizontes azules, el zaguán sombrío y el patio con columnas de hierro que ya han sido derribados.

La cita anterior constituye un bosquejo muy importante de algunos de los elementos más significativos de la novela. Por un lado, el encuentro con Luque que sucede tras el arresto de Minaya en Madrid aparece ya claramente delimitado. Este encuentro es esencial porque de él nace el interés de Minaya por el escritor Jacinto Solana y porque, como resultado, el protagonista inicia su viaje a Mágina. Este encuentro con Luque se afina y reduce en el texto publicado, pero en ambos está ya presente la investigación detectivesca en la que se adentra Minaya, el contexto histórico de la guerra civil y de la postguerra, el manuscrito de la novela que da título al libro (“Beatus Ille”), el papel de Jacinto Solana como una especie de fantasma en el que confluyen pasado, presente y futuro, y el fresco impresionista del espacio decadente y bello de Mágina y de su Hotel. Si comparamos el fragmento anterior con el pasaje equivalente de la novela, podemos apreciar claramente cómo entre un texto y otro ha habido un profundo proceso de desbrozamiento y de pulido:

Alguien vino entonces y le habló de Jacinto Solana. Muerto, inédito, prestigioso, heroico, desaparecido, probablemente fusilado, al final de la guerra. Minaya había terminado el café y se disponía a marcharse cuando el otro, armado de una carpeta y de una copa de coñac, desplegó ante él su combativo entusiasmo, su amistad, que Minaya nunca solicitó, la evidencia de un hallazgo que probablemente le depararía en el porvenir un sobresaliente *cum laude*. Se llamaba, se llama, José Manuel Luque, le contó a Inés, y no sé imaginarlo sin riesgo de anacronismo, exaltado, supongo, adicto a las conversaciones clandestinas, ignorando el desaliento y la duda, con papeles prohibidos en la carpeta, resuelto a que el destino cumpla lo que ellos afirman, con barba, dijo Minaya, con rudas botas proletarias. – Jacinto Solana. Apunta ese nombre, Minaya, porque yo haré que lo oigas en el futuro, y lee estos versos. Se publicaron en *Hora de España*, en el número de julio de 1937. Aunque te advierto que se trata sólo de un aperitivo para lo que verás después.⁹

Hay matices que, como nos muestra la lectura, se pierden entre un pasaje y otro, pero la prosa es mucho más directa y depurada en la versión publicada.

⁹ Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille* (Barcelona: Seix Barral, 2006 (1986)), 22–3.

Algo semejante sucede en el siguiente fragmento inédito que podemos encontrar en la página seis de la carpeta donde, en una nota mecanografiada, se amplifica el carácter evocador de la memoria en los recuerdos de Solana y Mágina. A esto se suma el encuentro con Juan Manuel Luque que, en este material inédito, es un profesor adjunto a una cátedra y no simplemente un estudiante de doctorado. Este personaje aparece mucho menos desarrollado en la novela publicada lo cual es, en nuestra opinión, un acierto, ya que cumple su función como elemento coadyuvante que coloca a Minaya en el camino de Solana sin que requiriera más atención de la que posee. Se trata de un personaje secundario bien caracterizado, que no debía desviar la atención de lo que a nuestro entender resulta más importante, la existencia de un manuscrito y la necesidad de una coartada o excusa para que Minaya emprendiera su huida a Mágina. Por otro lado, en el siguiente fragmento mecanografiado, ya aparece el casquillo de bala, el rastro de una muerte sin resolver, que formará parte del misterioso asesinato que Minaya resolverá:

[...] Es posible que al cabo de los años se le desdibuje el recuerdo de Mágina y de Solana, la luz que se extingue al atardecer como una brasa entre los vidrios de la cúpula –así la historia se extinguirá también muy lentamente, intacta, no contada, hasta que un día Minaya caiga de nuevo en una trampa que el azar le tiende: buscando entre sus papeles antiguos un poema, un relato perdido, caerá al suelo un objeto que rueda sobre las baldosas. Un casquillo de bala, la evidencia imposible de algo que no puede suceder, igual que esa rosa de pétalos secos que el Viajero del Tiempo encontró en uno de sus bolsillos. Y es posible que entonces acaricie entre las yemas de sus dedos ese objeto cuya sola y limitada presencia dilata la plenitud de la memoria, impone en la habitación un vértigo de imágenes y palabras que se niegan tenazmente a someterse al olvido, igual que se negaron a morir en las páginas fracasadas de una tesis doctoral nunca concluida. “Pero querido Minaya, con ese material puedes hacer una novela de misterio, no una tesis” –dirá, en su flamante despacho el joven adjunto de cátedra Dr. José María Luque, conocido en la edad de las catacumbas como Chema Culturales– “Sin vanidad tengo que decirte que después de la mía el tema Solana ha quedado agotado”– y desde el otro lado de la mesa, en su despacho presidido por un gran cartel diseñado por Miró –“LOS ARTISTAS ESPAÑOLES POR LA AMNISTÍA”– Chema esgrime ante Minaya un denso tomo y lo deposita descuidadamente frente a él. “Literatura y compromiso político durante la guerra civil”, proclama. “La poesía de combate de Jacinto Solana.” Concreta. Trescientas quince páginas, tres apéndices documentales, índices, cuarenta páginas de bibliografía, sobresaliente cum laude estampado en la primera página del libro. [...]

Este encuentro entre Minaya y Juan Manuel Luque que acabamos de transcribir jamás tendrá lugar en la novela publicada en 1986. Como decíamos, Luque se encuentra esencializado y presenta un aire menos caricaturesco que éste con el que es construido en los materiales inéditos. Tampoco Minaya tiene intención real de hacer un doctorado, sino como él mismo dice en el texto de 1986: “Bruscamente, esa noche, imaginó la mentira y escribió la carta”¹⁰. Minaya ejerce, en este sentido, una impostura menor en el fragmento inédito que en el publicado. Efectivamente, el encuentro con Luque, tal y como se nos cuenta en el extracto anterior, nunca acontece en la versión impresa, ya que Minaya se despidió de esta primera reunión apurando “su copa, vagamente acató la fecha y la contraseña para un cita clandestina a la que no iría, prometió silencio y gratitud, salió del bar y de la Facultad cruzando ante los jinetes y las celosías de los jeeps [...]”¹¹. Minaya inicia, pues, su viaje hacia el Hotel Mágina tras el rastro de Solana, un viaje marcado por el miedo y la incertidumbre ante un régimen totalitario presente en todos los rincones de la vida pública y privada.

Al final del segundo capítulo Minaya afirma que “en el tren nocturno en el que vino a Mágina no se escuchaba hablar a nadie y había indolentes guardias de paisano fumando contra las ventanillas oscuras de los corredores, mirándolo a veces, como si lo reconocieran”¹². Esta tensión, este miedo constante, cruza toda la novela de la misma manera que ya estaba presente en los materiales inéditos del archivo. En la página siete de la carpeta que estamos analizando, encontramos el pasaje inicial que luego fue reducido a las palabras que acabamos de citar. Como el lector puede comprobar, el pasaje inédito es mucho más extenso y en él la descripción de la represión y del miedo mucho más intensa:

[...] del amanecer, sólo el río y el estrépito de los trenes y los ecos de los altavoces resonando en las bóvedas remotas sostenidas por nervios metálicos, sola la miseria de los retretes donde hombres hostiles que parecen haber sobrevivido a una pesadilla orinan de cara a la pared y al cruzarse con uno lo miran de soslayo como enemigos secretos. Minaya apura un último sorbo de café, los codos apoyados en el mostrador de aluminio de la cafetería y se dispone a salir al frío sin esperanzas, a esa primera claridad sucia y azul de la madrugada madrileña en medio de la cual uno se siente vulnerable, perdido, condenado a descender al vaho caliente de los túneles del metro. Siempre que bajaba

¹⁰ Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 26.

¹¹ Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 26.

¹² Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 26.

aquellas escaleras, arrimándose al muro para no caer derribado por una multitud que al escuchar el chirrido de los trenes echaban a correr como poseídos por una fiebre súbita, recitaba a sí mismo –a esa parte de sí mismo que permanecía intacta en medio de la alucinación de los túneles estremecidos– un solo verso, una especie de contraseña privada que una vez llegó a escribir con tinta roja en un vagón del metro: “Lasciate ogni speranza, voi che entrate”.

Guardias con metralletas parados a la entrada de los túneles, mendigos recostados contra los muros mostrando a los ojos ciegos de quienes pasan a su lado piernas amputadas por el muslo o manos retorcidas en un gesto imposible, un revuelo súbito de octavillas tiradas sobre las cabezas impasibles de la multitud a la que inútilmente convocan a una Huelga General (CONTRA EL FASCISMO, CONTRA EL IMPERIALISMO, PARA ACABAR DE UNA VEZ POR TODAS CON LA CORRUPCIÓN FRANQUISTA POR LA REPÚBLICA SOCIALISTA) garabatos negros o rojos cruzando las paredes como largas patas de arañas enredadas detrás de un ciego que golpea rítmicamente el suelo con su bastón y cuenta con los dedos las tiras de números colgadas de las [...].

Las referencias al franquismo y a la resistencia contra el régimen autoritario presentes en el fragmento anterior son menos descriptivas en la novela, lo que deviene en un acierto literario porque, al redactarse estos pasajes con un tono menos panfletario en el texto publicado, la prosa gana en poder de denuncia. Las alusiones y las descripciones de los “grises”, el miedo a las policías de paisano o a la represión quedan plenamente evidenciadas en el *Beatus Ille* de 1986 pero, insistimos, delineadas en formas más esenciales y depuradas. No podemos olvidar que el propio Muñoz Molina, algún tiempo antes de escribir estas notas, había sido arrestado en el transcurso de una manifestación y encarcelado brevemente en la Dirección General de Seguridad en Madrid.¹³

La carpeta de materiales inéditos nos aporta otro fragmento de enorme interés en su página ocho. En él, Muñoz Molina redacta ya el encuentro entre Jacinto Solana y Minaya. Este encuentro tendrá lugar, en la versión finalmente impresa, hacia el final de la novela. Sin embargo, según podemos comprobar en los materiales inéditos, nuestro autor tenía ya una idea meridianamente clara de su composición y de la importancia que debía suponer para la arquitectura de la obra. Minaya, recordamos, marcha a Mágina pensando que Jacinto Solana está muerto pero, según avanza la trama, descubre

¹³ Sobre este apunte biográfico hemos encontrado en el “Archivo Antonio Muñoz Molina” de la Biblioteca Nacional de Madrid un relato inédito en el que el autor narra este suceso con excelente maestría. Daremos cuenta de este relato en un trabajo que publicaremos en el futuro.

que en realidad está vivo y que ha establecido con él un complejo juego de escritura en el que Minaya, al mismo tiempo que realiza sus pesquisas para encontrar los manuscritos de Solana, es dirigido y manipulado hábilmente y en secreto por este último. La versión de este pasaje que se encuentra en la primera carpeta del archivo, aunque no su redacción concreta, ya es bastante similar a la que finalmente será publicada:

– No se quede en la puerta, muchacho, acérquese. Enseguida se acostumbra a la penumbra. Me gusta esta luz que va extinguiéndose despacio, como una mano que me cierra los ojos. En Mágina, las mujeres que cosen junto a las ventanas abiertas se quedan quietas y en silencio a esta hora, como sobre-cogidas. ¿Sabe cómo llaman al anochecer? La oración. Esperan a que caiga la noche para encender la luz eléctrica, pero antes cierran las cortinas y encajan los postigos, para que nadie pueda ver el interior de las casas. También, aunque ellas no lo sepan, para no profanar la última luz del día, para no matarla con el fulgor sin matices de las bombillas eléctricas. Puedo verle, por fin, supongo que también usted empieza a descubrirme. ¿Por qué ha venido a esta casa?

De pie en el centro de la habitación, Minaya va desvelando los rasgos del hombre que le habla desde la cama. Ve el pelo blanco y despeinado, los ojos que brillan como los de un gato, las manos moviéndose como pálidas sombras en el aire.

– Pero por favor, siéntese cerca de la cama. Quiero verle bien. Le he imaginado tanto como usted a mí. Le pedía a Inés que me describiera sus facciones, su cuerpo, su manera de andar y de vestir. Esta tarde, en el cementerio, apenas pude verle. No es tan joven como yo lo imaginaba, pero sí más alto. Tiene usted unas manos muy hermosas. Supongo que mi aspecto exterior le habrá defraudado. ¿Desde cuándo sabe que yo estaba vivo?

– Desde esta tarde. Cuando lo vi espiarnos, cuando vi a Inés temblando de miedo porque yo había descubierto lo que estaba mirando. Entonces supe que era usted.

– Sabe, estar muerto es un privilegio delicioso, ¿Nunca imaginó de niño, para vengarse de sus padres, que usted moría y podía asistir a su propio entierro? [...]

Si prestamos atención, podemos observar que Antonio Muñoz Molina en este pasaje inédito elabora los elementos del esquema inicial que ya aparecía en la página uno de la carpeta y que ha ido hilvanando en anotaciones posteriores: a) la relación con Inés; b) la búsqueda de Solana; c) la huida desde Madrid; d) el espacio privilegiado de Mágina. En la versión impresa este pasaje aparece muy alterado, aunque en esencia las ideas que se desarrollan sean las mismas que en el apunte inédito. Desaparece el diálogo a favor del

estilo indirecto y de la narración, tal y como podemos leer al final del segundo capítulo y el principio del tercero de la tercera parte de la novela. Por tanto cambia un elemento esencial, la voz que narra y describe. Ahora todo lo que nos aporta el diálogo de la primera redacción y la narración breve en boca de Minaya en esa nota anterior, está puesto en boca de Jacinto Solana. Es una elaboración con una técnica literaria muy superior a la de la nota:

“Pase, Minaya, no se quede ahí”, le dije, “hace una hora que lo estamos esperando”. Muy alto en el umbral, más alto y más joven de lo que yo había imaginado, con un aire de atento estupor y aceptado infortunio [...] Alto y extraño, reconocido, cobarde, parado en el umbral, en el límite de la mentira y el asombro, mirándome como para comprobar que era yo, el vago rostro con gafas de las fotografías, el hombre tullido que caminaba entre las tumbas con un sombrero negro sobre los ojos, yo, el muerto [...].¹⁴

El proceso de estilización y de depuración es más que evidente en los fragmentos anteriores, pero su confrontación nos indica un conjunto de patrones, más o menos sistemáticos, en el proceso de escritura de la novela. Por un lado, Muñoz Molina va reduciendo considerablemente los pasajes dialogados, introduce el estilo indirecto y elimina descripciones innecesarias de los personajes para dotarlos de poder evocador y aliento poético. El texto de la novela es menos explícito pero más eficaz en cuanto a la disposición de los elementos. No importa tanto si Solana tiene el pelo blanco, sino el artefacto de falsificación que ha construido alrededor de Minaya. Esas diferencias constructivas son claves para pasar de un borrador a un texto sutil y definitivo.

De la misma manera, Muñoz Molina alcanza otras sutilezas en la novela, pero que encontramos abocetadas en los materiales inéditos. En el reverso de la página once, el autor anota que Solana “Ha estado en la cárcel”. En esta misma página, hay un pasaje muy representativo de la evolución del texto cuando don Manuel explica que Solana estaba escribiendo una novela. Esa novela que se llamaría “*Beatus Ille*”:

– Solana –dijo– Es raro que alguien me pregunte por él. Nos conocimos, en Madrid, tuvimos cierta amistad. Lo vi por última vez en 1937. ¿Dice usted que estaba escribiendo una novela? Posible, no sé, hablaba poco de sus proyectos. [escrito a mano con tinta azul].

No sólo el fragmento anterior nos da una idea de cómo van tomando forma aspectos fundamentales de la arquitectura de *Beatus Ille*, sino que también

¹⁴ Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 332–3.

la afinación de los personajes sigue una depuración atenta. De este modo, en la página doce, hay algunos fragmentos tachados como el siguiente que demuestran una labor incansable:

Al pronunciar el nombre de Solana temió Minaya de pronto que el viejo Utrera se replegara en un silencio difícil. [fragmento tachado con una cruz]

Parece como si a nuestro autor este fragmento le resultara tópico y, por consiguiente, lo tacha. A continuación ofrecemos otro buen ejemplo de un pasaje de cuyo resultado Muñoz Molina no estará contento y que eliminará, lo que denota su implacable batalla contra la palabra muy usada, contra la expresión naturalizada:

“Buena mujer ¿eh? Un poco flaca, todavía pero ya ~~empieza a~~ [tachado por el autor, en el folio diecisiete leeremos “ya empieza a granar”] pero espera a verla cuando pasen dos años” Solía decirme Utrera cuando, ya establecida la costumbre de comer juntos y enredarnos ~~en cada vez~~ en largas conversaciones que él gustaba de mantener en un tono de secreto, o confidencias, la veíamos ~~alejarse hacia la cocina después~~ moverse entre las mesas. Unas monjas la recomendaron a D. Manuel, cuando era todavía una niña. Es huérfana, sabe usted, vive con un tío suyo paralítico. ~~un tipo raro al que nadie conoce~~ del que no habla nunca. Claro que hablar lo que se dice hablar, no habla de nada ¿verdad, usted? [Se trata de una conversación entre Minaya y Utrera]

El extracto anterior no fue incluido en la novela aunque ayuda al autor a ir perfilando el personaje de Utrera a través de acciones y parlamentos. En esa misma página se describe cómo pasa Inés cerca de ellos y Utrera dirige un guiño obsceno a Minaya, quien lo define como “viejo sátiro” [a mano en tinta negra].

Efectivamente, el personaje de Inés será uno de los que más esfuerzo requieran de Muñoz Molina para hacerlo verdaderamente redondo. En la página catorce de los materiales inéditos vuelven las anotaciones sobre Inés pero, en esta ocasión, desde la perspectiva de Solana:

Cuando ella nació yo llevaba ya cinco años escondido en el molino de sus padres. Él, su padre, había sido enfermero durante la guerra, en nuestro bando. Murieron los dos ahogados por una crecida del río.

Creció en mis brazos, yo fui quien le enseñó a hablar, yo la llevaba de la mano cuando daba los primeros pasos. [...] después de la muerte de su abuelo. Yo le he enseñado a leer y escribir.

Yo le he enseñado todo lo que sabe, y ella, a cambio, me enseñó a disfrutar del [ilegible]. Tenía trece años cuando su abuelo la sacó del orfanato. Él murió poco después, y entonces, al quedarnos solos, con una naturalidad que sólo

su inocencia hizo posible, me pidió que le enseñara a hacer lo que alguien en las monjas le había dicho que se hacía con los hombres.

Como el lector puede apreciar en la lectura, se trata de apuntes del recuerdo de Solana y de su relación con Inés, pero que nos la construyen con más credibilidad que una descripción externa y objetiva. Estos apuntes sorprenden porque muestran cómo Muñoz Molina tenía ya clara la construcción de la psicología del personaje y también porque revelan una idea esbozada en las líneas que cierran la cita, pero que no se desarrolla en la novela: las posibles relaciones sexuales entre Solana e Inés casi explicitadas en “me pidió que le enseñara a hacer lo que alguien en las monjas le había dicho que se hacía con los hombres”. En el texto publicado en 1986 desaparece esta alusión, lo cual resta complejidad a un potencial triángulo amoroso entre Solana, Inés y Minaya, para dejar unas relaciones más alejadas de ese tópico en las que Minaya e Inés son amantes y, Solana, el benefactor y mentor de Inés.

Sobre la belleza y la psicología de Inés encontramos numerosos apuntes en las páginas siguientes de los materiales inéditos del “Archivo Antonio Muñoz Molina”. En la número quince, se encuentra una anotación interesante porque compara la belleza de Inés con la de las “santas jóvenes de Zurbarán”:

Inés, dice la [ilegible]. ~~Desde el fondo el comedor~~ [tachado por el autor] Al fondo del comedor hay una puerta que debe dar a la cocina –vienen de allí– un ~~ruido de fritura~~ alboroto de frituras y cacharros, un espeso olor a comida caliente, y es allí donde aparece la muchacha de luto, quebradiza y esbelta y sosteniendo una sopera de loza entre las manos con la misma elegancia sumisa y como [ilegible] de esas santas jóvenes de Zurbarán que llevan sobre bandeja de plata las frutas de su martirio. Tenía, entonces, lo recuerdo, diecisiete años, ~~era quebradiza y esbelta y parecía de~~ y ya se adivinaba bajo las faldas y blusas oscuras que vestía, tras la distancia que ese modo de moverse y su silencio parecían establecer ~~hacia las cosas~~, entre ella y ~~las cosas~~ y todas las cosas, hasta sus propios actos, la delgada plenitud de aquel cuerpo todavía no ~~maduro, no definitivamente~~ definitivamente madurado establecido en todos sus pormenores ~~deliciosos~~.

Tenía un modo particular de establecer una distancia invisible ~~entre su cuerpo y todo~~ no sólo entre ella y el resto de las cosas, sino entre su cuerpo y ~~sus propios actos rutinarios~~, y los actos rutinarios que ejercía. Todo lo examinaban sus ojos siempre atentos, ~~pero no siempre~~ nadie percibió como ella, en solo unos segundos, todos y cada uno de ~~los pormenores ni rasgos~~.

En la novela publicada, estas descripciones son menos exhaustivas, pero más evocadoras. Y ese logro es posible porque, en cada paso del proceso de escritura, Muñoz Molina opta, por eliminar aquello que le resulta, a él mismo co-

mo lector, demasiado explícito o meramente descriptivo y que no alcanza a enriquecer el poder de evocación del personaje. Lo podemos comprobar porque la misma escena será objeto de diversas reescrituras y correcciones como una primera que encontramos en el reverso de esta página donde leemos:

Parece como si ~~me hubieran~~ hubiera estado esperando mi llegada desde un lugar oculto: acaba Minaya de sentarse en una mesa donde ya están dispuestos los platos y los cubiertos para la cena, cuando aparece Inés al fondo de la sala, en el umbral de una puerta, ~~y viene hacia~~ [este fragmento está tachado en cruz por el propio autor].

Parecía como si hubiera estado esperándome oculta en algún sitio: acaba Minaya de sentarse cuando en el umbral de ~~una~~ la puerta que hay al fondo de la sala ~~donde venía un~~ [ilegible] de frituras surge Inés sosteniendo una sopera de loza entre las manos, con la misma elegancia sumisa y un poco monacal de esas santas de Zurbarán que muestran en bandeja de plata las frutas de su martirio.

Efectivamente, estas dos anotaciones anteriores se complementan con las que encontramos en la página dieciséis. Antonio Muñoz Molina sigue puliendo la escena de Inés que viene a servir la comida:

Venía desde la puerta del fondo un [ilegible] de frituras y trasiego de cacharros, un olor espeso a comida caliente. Inés, surge en el umbral y viene hacia Minaya sosteniendo ~~entre las manos~~ una sopera de loza entre las manos, con la misma elegancia sumisa y un poco monacal de esas santas jóvenes de Zurbarán que muestran en bandeja de plata los signos de su martirio. Tenía entonces, recuerdo, diecisiete años: se adivina bajo el luto la delgada plenitud de su figura todavía adolescente, percibe la punzada, cuando ella ~~doble~~ se inclina para servirle la sopa, el desafío de un perfume y un cuerpo que parece replegarse con secreta rigidez cuando se roza con el suyo.

Inés sirve las mesas.

Minaya asiente, ¿es hija del dueño?

Así esta escena, reescrita en los fragmentos anteriores, evolucionará hasta convertirse en un texto mucho más elaborado que ocupa las páginas 46, 47, 48 y 49 de la edición impresa. Minaya cenará con Utrera y al hilo de ese encuentro el narrador nos irá desvelando que Inés:

Tenía dieciocho años recién cumplidos y con su sola presencia sabía establecer una distancia invisible entre ella misma y las cosas que la rozaban sin tocarla nunca, entre su cuerpo y las miradas que la deseaban y el trabajo oscuro y agotador que ejercía en la casa. [...] –Un poco flaca todavía, pero espere a verla dentro de un par de años –dijo Utrera, examinándolo sin pudor desde

el otro lado de la mesa con sus pequeños ojos húmedos, vivos como puntos de luz entre las arrugas de los párpados.¹⁵

El paso de la primera “mirada obscena” a los matices y las sutilidades de esa otra mirada de Utrera, introducidas en la versión impresa, marca bien el proceso de escritura y de elaboración de los apuntes y borradores iniciales hasta la redacción del texto final. Este proceso también se puede constatar en la construcción de otros personajes y de la relación entre ellos, tal y como sucede con el caso del oscuro Utrera en el siguiente fragmento, páginas diecisiete y dieciocho de la carpeta, en las Minaya nos va alertando sobre el juego de apariencias:

Fingía [se refiere a Utrera] no saber nada sobre mí; se interesaba, alzando al final de cada una de sus sugerencias una palabra interrogada, por mi nombre, por mis estudios. “Me han dicho que es usted estudiante” [...]

Y de la misma manera sucede en la página diecinueve donde el autor sigue reelaborando la secuencia de la cena con Utrera en la que Inés sirve la comida mientras éste se fija en ella destacando la sensualidad de la joven. En el reverso del documento leemos: “Busca un vínculo, una complicidad, ha adivinado en los ojos de Minaya”. El asesino Utrera de *Beatus Ille* es uno de los personajes de la novela más complejo psicológicamente. Así pues, en la página veinte hallamos dibujos de rostros realizados por Antonio Muñoz Molina junto a la repetición además de las palabras anteriores entre Minaya y Utrera, mínimamente retocadas. En el reverso del mismo folio sigue trabajando en el personaje de Utrera, al que llama ahí “Felipe Utrera”. En estos borradores, baila el nombre de Utrera –personaje que aparecerá en otras novelas de Antonio Muñoz Molina con el paso de los años– hasta que en la página veintiuno finalmente se decide por el nombre de “Eugenio Utrera”.

El cotejo de las páginas sucesivas de estos materiales documentales muestra la importancia que Muñoz Molina otorgó al encuentro entre Minaya y Utrera. En las páginas veintidós y veintitrés, volvemos a encontrarnos con dos versiones más avanzadas de la misma escena:

Surgió Inés, joven y enlutada, en el umbral de la cocina, sosteniendo entre sus manos alzadas, con la misma elegancia silenciosa y un poco monacal de ciertas jóvenes mártires de Zurbarán que llevan en una bandeja los signos de su martirio, una sopera de loza humeante: se deslizaba Inés entre las mesas sin mirar en torno suyo, con una aterciopelada agilidad de adolescente: porque, supo entonces Minaya, no tendría más de dieciséis o diecisiete años, y [ilegi-

¹⁵ Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 47–8.

ble: ¿sola?] le hacía parecer y caminaba con una acompasada gravedad de ciertas adolescentes reclusas en sí mismas que disciplina los cuerpos de algunas adolescentes reclusas en sí mismas. Se movía sin cesar entre las moscas y la cocina, se inclinaba sobre mí para verter las cucharadas de sopa en el plato vacío, y era entonces cuando yo podía percibir con un estremecimiento su perfume, cuando estudiaba su perfil [ilegible: ¿atento?] y la línea grácilmente doblegada de su espalda, de su cuello desnudo, y veía sus largos dedos [ilegible: ¿ennegrecidos?] por el dibujo [ilegible] sobre la mesa un mantel blanco. Al acercarse a mí, al inclinarse, sentía no sólo su perfume sino también esa secreta rigidez de su cuerpo que parecía replegarse cuando se aproximaba a otros cuerpos. Pues ella, aún urgida por las ocupaciones más frenéticas, mantenía una distancia hacia las cosas, un modo extraño de estar en [ilegible: ¿otro?] mundo mientras limpiaba frenéticamente acudía a los gritos de la cocinera limpiaba recogía los manteles de las mesas abandonadas.

Por su parte, en la página veintitrés, el personaje de Utrera ya se va enriqueciendo con matices más precisos, como por ejemplo se aprecia en el siguiente fragmento del reverso del documento:

Había en su modo de pronunciar cada palabra la misma anticuada parsimonia, el mismo la misma atención a los más delgados matices que empleaba en el acto de liar uno de sus cigarrillos o en el impecable cuidado de su persona, daba una inédita dignidad a sus actos más simples: levantar su copa en un brindis cortés, liar un cigarrillo, fumarlo a largas chupadas mientras escuchaba atentamente las palabras de Minaya: fue una agradable sorpresa que el nuevo huésped hubiera nacido en la misma Mágina, se alegraba infinitamente de que le gustara el hotel, la habitación donde se alojaba, la cúpula de vidrios policromados, las antiguas y muy valiosas [ilegible] que colgaban de las [ilegible] del podio.

Esta labor de desbrozamiento de la que venimos dando cuenta continúa en las páginas veinticuatro y veinticinco. No reproducimos los fragmentos porque las alteraciones son mínimas con respecto a los materiales ya incluidos aquí. Sin embargo, en el folio veintiséis, Utrera cuenta su historia y cómo llegó al Hotel Mágina de camino a Granada. En este momento, todavía los bosquejos contienen referentes más realistas y menos simbólicos. La desaparición del Hotel y de Granada y el privilegio del espacio simbólico de Mágina son decisiones del autor que contribuyen a alimentar la imaginación de los lectores. Quizá por esta misma razón Muñoz Molina continúa trabajando el personaje de Utrera en las páginas que van de la veintisiete a la treinta para después, en el folio treinta y uno, plantearse un nuevo esquema de la novela en el que observamos una tentativa de integrar en la estructura a Joaquín, el

hermano de Utrera, intento que posteriormente será desechado en la elaboración del texto final: “Utrera – Solana – D. Manuel – Hotel Mágina” [del que ahora dice que él y su hermano Joaquín se quedaron por casualidad]. En el reverso del folio leemos: “Entonces era la madre de Manuel quien regentaba el Hotel Mágina”. Evidentemente, estas relaciones entre los personajes sufren modificaciones o desaparecen cuando prescinde del espacio narrativo del Hotel.

Junto a la construcción de personajes clave y de un espacio privilegiado, otro de los problemas de escritura al que se enfrenta Antonio Muñoz Molina es el de la “muerte” de Solana. El autor trabaja en múltiples versiones de cómo Solana se revelará ante Minaya. En la página treinta y dos, podemos leer dos fragmentos mecanografiados escritos desde la perspectiva de Solana, donde el autor intenta solucionar este problema narrativo:

[...] muerto es también una hermosa manera de terminar. Ahora usted me preguntará cómo pude escapar a la muerte y yo puedo inventar o haber inventado ya una respuesta que se mantenga aproximadamente fiel no tanto a la verdad de las cosas que ocurrieron como a lo que usted sabe, a lo que usted desearía saber de mí. Al fin y al cabo, cualquier razonamiento urdido para justificar unos hechos puede ser verosímil aunque sea falso. Y las razones que ofrece Sherlock Holmes al doctor Watson en la casa vacía, cuando surge ante él como regresado de la muerte, nada importan frente a la evidencia misteriosa de su aparición.

[...] lo que da miedo, es mirar el mundo con los ojos abiertos, mirarse uno mismo, despacio, en un espejo. Porque ves entonces el tiempo, y eso es lo que hay entre tus ojos y las cosas, entre tu mirada y la puerta que se abre al fondo del cuadro, no el famoso aire que nos cuentan, como si Las Meninas fueran un balón de oxígeno igual es la distancia en el tiempo lo que vuelve borrosos los perfiles, es la distancia de los que nos están mirando desde la muerte.

En relación con lo anterior, Muñoz Molina considera que es tan importante delimitar la “muerte” de Solana como plantear la novela desde la perspectiva de Utrera, el asesino de Mariana, como comprobamos en la página treinta y tres cuyo fragmento más significativo reproducimos a continuación:

– Vinimos para unos días y nos hemos quedado treinta años. Mi hermano y yo somos los huéspedes más antiguos de esta casa, joven– Porque su más alto orgullo no residía en las galerías oficiales, lejanos en el recuerdo, mordidos por el desengaño, ni en esa mundanidad que solía fingir cuando me hablaba de sus viajes por Europa, de París y el Tíber en Otoño y la Piedad del Vaticano blanca y sujeta ante sus ojos, proponiéndole una cima a su vocación que sin duda no le inquietó tanto como, muy literariamente afirmaba. El orgullo

más alto de Eugenio Utrera estaba en la nunca desmentida fidelidad a una costumbre, a un amigo, a aquella casa. Hablaba de la familia de don Manuel como de la suya propia, establecía su antigüedad, rememoraba el tiempo – desconocido para él– en que el Hotel fue un palacio, mucho antes de que los injustos reveses de la fortuna obligasen a la madre de Manuel –hoy enferma, hoy reclusa en su habitación, hoy sombra apenas de lo que fue– a renunciar a la vida de su clase, a transformar aquellas habitaciones y salas memorables en cuartos numerados para remediar el estado en que dejó a la familia de la muerte de su marido.

Este fragmento anterior de poco servirá para redactar la versión definitiva, ya que el Hotel desaparece y el hermano de Utrera también. Sin embargo, lo que sí es interesante es la configuración psicológica de Utrera al que lo define su “fidelidad a una costumbre, a un amigo, a aquella casa”. Aunque este camino no fuera transitado en la novela, le permitió a Muñoz Molina ir construyendo una alternativa al mundo del Hotel Mágina.

Si bien hasta este instante los espejos literarios a los que nos referíamos al principio, tan importantes en la novela publicada, no aparecen en los materiales inéditos, sí que encontramos, junto al anterior fragmento, una anotación de raigambre borgeana que recuerda el tono que adoptará Minaya en la narración de los eventos en la edición de 1986:

De nuevo, estremeciéndome, el espejo, el hombre que empuña la navaja, la habitación y la penumbra y una fecha, y un nombre, más real ahora que alguien me habla del tiempo en que él escribió, más perceptible que nunca me movía entre quienes le habían conocido y pisaba las mismas losas que él pisó.

La navaja, el espejo, la circularidad del tiempo son elementos todos ellos presentes en algunos de los relatos más famosos de Borges como por ejemplo en *El Sur*, publicado en 1953 en el periódico *La Nación*. Este tipo de anotaciones se suceden con otras, igualmente interesantes, de carácter más personal como la que en la página treinta y cuatro:

Vamos a ver cómo escribe esta pluma. Rasga. Rasga muchísimo. Rasga tanto que me hace odiar la escritura. Es mala y es fea. [con tinta azul]

En el reverso de esta misma página, Muñoz Molina incluye de nuevo el nombre del hermano de Utrera y escribe: “Joaquín Utrera, reverso odiado de su hermano”. Por tanto, queda claro que los personajes todavía se encuentran en este momento en pleno proceso de construcción. Este hecho lo reafirman nuevas anotaciones que hallamos en las páginas que van desde la treinta y cinco hasta la cuarenta y tres, donde el autor explora diferentes descripciones de espacios y de personajes. Sin embargo es en la página cuarenta y cua-

tro donde nuestro autor vuelve a reflexionar sobre la estructura de la novela y completa una arquitectura secuencial más elaborada:

Conversación con Utrera – Subida al patio – el viajante – D. Manuel – Sombra espía en la galería de arriba – espía – Fascinación de las puertas entornadas – La puerta prohibida – El palomar – Inés – Utrera explica la muerte de Amparo – [ilegible] el umbral – la ciudad – los hombres en la Plaza y la estatua del General – Ciudad de las estatuas – En el Ayuntamiento de Mágina – La Plaza de San Lorenzo – Solana entero aquí – Salida de la cárcel de Solana.

En las anotaciones encontramos personajes que van a entrar y salir de la novela. Ni Lidia, ni Amparo, ni tampoco Joaquín aparecen en el texto definitivo. De la misma manera ocurrirá con un personaje muy elaborado por Antonio Muñoz Molina, sobre todo en la segunda carpeta de “Beatus Ille” del “Archivo Antonio Muñoz Molina”, que aparece por primera vez en la página cuarenta y cinco dentro de las siguientes anotaciones. Se trata de Bonifacio Hidalgo. Sobre este personaje cancelado daremos cuenta en un trabajo aparte ya que desborda los límites del presente:

La noche del 16 de marzo de 1968 Bonifacio Hidalgo cruzó por primera vez el umbral del Hotel Mágina.
 Este es un lugar impío.
 La Madre Oculta.
 La mujer de luto.
 La [ilegible: ¿jorobada?] intrigante.
 El quevediano pornógrafo.
 Su hermano el escultor.
 D. Manuel [ilegible] Siempre.
 Sombra y fantasma de Solana.
 La fotografía nupcial.
 La balsa de la Medusa.
 La ciudad en lo más alto de los olivares.

El esquema anterior es interesante porque en él se van concretando nuevos referentes, como el cuadro de la “Balsa de la Medusa” o la “fotografía nupcial”, que tienen un papel importante en el desarrollo de la novela y a los que se alude en diversos pasajes de la edición impresa. Aunque el fragmento más significativo lo representa, a nuestro juicio, el siguiente, porque en él observamos cómo el autor establece las claves más relevantes de la trama narrativa:

En un mismo tejado de cuerpos entrelazados con conversaciones y palabras. Los habitantes, dotados de una perdurable quietud semejante a la de los muebles y las fotografías. No, el Hotel como espacio mítico y pintado donde se mueven los sonámbulos que lo habitan. Los cuerpos y sus voces, el tacto de

una piel bajo la [ilegible] y la luz que lo define, el acto puro y el testimonio del recuerdo: ~~esa región donde lo imaginado y lo vivido se confunden~~, espejo en el que percibimos no sólo las líneas de un cuerpo sino su perfume y el recuerdo de su voz y las fotografías que como espejos parados para siempre en un instante del tiempo lo multiplican. Los habitantes: [...] que admiten ~~sutiles variantes~~ variantes casi infinitas sin perder por ello la identidad de uno solo de sus gestos. D. Manuel, el hombre que rellena una ficha laboriosamente a la luz ~~de una~~ amarilla de una lámpara y ~~camina despacio por el patio~~ muestra a Minaya una habitación.

Esta anotación es fundamental porque proporciona todas las claves de la novela: el espacio mítico, los personajes que habitan como fantasmas dicho espacio, el privilegio que se le otorga a las voces y a los espejos, al rastro de los cuerpos y al poder evocador de los espejos. Los personajes, gracias a sus variantes, van construyendo ese universo tan especial, oprimido y espectral que termina articulando *Beatus Ille*.

Tras algunos bocetos descriptivos sobre la Plaza de los Caídos de la página cuarenta y seis, volvemos a enfrentarnos con una anotación fundamental en la cuarenta y siete. Se trata de un texto mecanografiado en el que habla Solana y donde revela el pilar estructural sobre el que se asienta toda la obra:

[...] Yo he estado muerto durante veintidós años. Al principio fue atroz. Desperté agonizando en el molino de los padres de Inés. Como usted comprenderá, no podría llamar a un médico: pienso a veces que si entonces sobreviví fue porque en realidad ya estaba muerto. El padre de Inés había sido enfermero durante la guerra. Me extrajo todas las balas pero no pudo devolverme el uso de las piernas. Cuando me acostumbré a la idea de que era un paralítico, empecé a ser feliz. A no desear nada. Debo la mayor parte de mi felicidad a Inés: creció a mi lado, fui para ella su padre hasta el día en que su abuelo me convenció de que sería mejor enviarla al orfanato.

– ¿Escribió usted su novela?

– Por supuesto que no. La ha escrito usted en mi nombre.

Y en el reverso del folio encontramos un esquema de la novela en una cuartilla con membrete con el que termina de plantearse la estructura de la tercera parte de la novela:

3ª Parte

I. Minaya en su habitación. Aquí debe detenerse la historia. La corbata negra frente al espejo. La Madre entre Utrera e Inés. Pasos en el corredor. Un cuerpo, quizá Inés, se aleja por el corredor hacia las habitaciones de la Madre. La carta para Utrera. Entrada en la sala de la [ilegible]. Velatorio.

II. La revelación en el patio. Utrera, acusándolo. Imaginación detectivesca. La campanilla, los empleados de la funeraria, el cura y el [ilegible].

III. La procesión hacia el cementerio. El cementerio. Se detiene a releerlo: Minaya en Madrid, la tesis de [...] Chema Culturales. El poema de Joaquín Utrera. El hombre de las muletas. La huida de Inés.

IV. De nuevo la plaza de los Caídos. La casa al atardecer. Solana. Conversación y monólogo.

En las páginas 48, 49, 50 y 51 se suceden anotaciones descriptivas en boca de Utrera, Minaya y, por primera vez, aparece el nombre de Mariana, la misteriosa y bella mujer asesinada, crimen que Minaya resolverá. La misma Mariana Ríos que aparecerá en una novela posterior de Muñoz Molina: *La noche de los tiempos* (2009). Por consiguiente, una vez que estas ideas empiezan a ir tomando forma, el autor realiza otro esquema de la obra en la página cincuenta y dos:

El infinito azul del aire y la penumbra de las habitaciones ~~cerradas~~ donde la luz nunca penetra. La ciudad como laberinto y como máscara. Fascinación de las puertas entrecerradas. Sensación infantil. La puerta cerrada, frente a la mía. El palomar. Inés. La muerte de Mariana. La puerta en la llave [entendemos que Muñoz Molina quería decir, la llave en la puerta] [ilegible] con Inés.

Las tentativas de escritura contribuirán a seguir enriqueciendo el texto. En la página cincuenta y tres ya encontramos un primer intento para construir una variante del personaje de Utrera como espía durante la guerra; en la cincuenta y cuatro se bosqueja, desde la perspectiva de Minaya, la muerte de Manuel y de Mariana; en la cincuenta y cinco se describe el gabinete de Manuel; en la página cincuenta y seis hallamos otra anotación sobre Solana acompañada por una sorprendente afirmación personal de Muñoz Molina: “¡Qué mal escribo hoy!”. En la cincuenta y siete se apunta que “Joaquín Utrera era un espía al servicio de Franco” y en la cincuenta y ocho se indica, dentro de unos bosquejos sobre Minaya-Utrera-Solana, “Domingo González supuesto asesino de Mariana.” En la sesenta y cuatro encontramos una cuartilla en la que Utrera confiesa a Minaya y a Manuel que él mató a Mariana y en la sesenta y cinco tenemos una cuartilla con una versión de la confesión de Utrera del asesinato de Mariana. Posteriormente en la sesenta y seis se apunta en un folio mecanografiado a la existencia de un huésped republicano escondido. Más adelante, en las páginas que van de la sesenta y siete a la ciento uno encontramos diversas anotaciones sobre personajes de la novela. En la página ciento dos leemos una cita de la 3ª parte de la novela: “He hablado sobre

de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. L. Durrell: Justine.” Esta cita, en la edición impresa, será sustituida por una de *Don Quijote*: “Fuego soy apartado y espada puesta lejos”. Finalmente, llama la atención que Muñoz Molina se centre en la parte final de la novela e incluso, en este momento inicial de la escritura de *Beatus Ille*, que redacte ya, en la página ciento cuatro, un final para el texto como muestra el siguiente fragmento mecanografiado:

Este es el previsible final: Minaya espera el tren sentado en un banco de la estación casi desierta. Frente a él, suspendido entre los nervios metálicos que sostienen la marquesina del andén, el reloj parece haberse detenido para siempre en las doce y cuarto de la noche. Un empleado de uniforme azul y gorra roja se ha acercado a él, llevando en una mano la linterna de señales que pasea como un incensario por el filo del andén. “El tren correo trae retraso. Llegará más o menos a la una. Minaya se sube las solapas de la chaqueta y trata de dormir, encogiendo las piernas y con la cabeza apoyada en la maleta”.

Desde luego, a lo largo de esas páginas el autor insiste en aclarar la estructura y el contenido de la trama. Por eso en la página ciento cinco encontramos un esquema de la 3ª parte de la novela en el que se esbozan elementos claves en su arquitectura narrativa como la conversación con Utrera sobre la muerte de Mariana y la escena del cementerio:

Velación del cadáver de don Manuel.

Conversación con Utrera, sobre la muerte de Mariana.

Camino del cementerio: la ciudad endomingada. Se [ilegible] en llevarlo a hombros. La iglesia. El cura.

En el cementerio. Tarde azul. [Ilegibles dos palabras], flores de plástico en las tumbas, las tumbas en el patio inferior, comidas por los jaramagos. El panteón de la familia: desdichada imitación de un templete clásico. La mirada de Inés. La madre con muletas. Frasco y su traje, el brazalete negro. El cheposo, antiguo amigo del sastre.

Manuel. El silencio de Utrera. La vieja y la sobrina. Inés mira: una figura deslizándose entre las sombras.

Joaquín Utrera empieza a leer un poema elegíaco. Minaya sale caminando tras Inés. Nadie parece darse cuenta. Bajan con sogas el ataúd.

El [ilegible] en la puerta del cementerio. Inés mirando por el cristal [ilegible]. La ciudad. La casa en la Plaza de los Caídos.¹⁶

¹⁶ En el reverso: “Solana. La explicación final: incertidumbre. ‘He hablado de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. Lawrence Durrell-Justine.’ | 2ª parte: [...] la escondida senda por donde han ido los pocos sabios que en el mundo han sido. Fray Luis de León. | 1ª parte: Esta es tu tierra: la tierra de los muertos. Luis Cernuda.’

Posteriormente, en las páginas ciento veintisiete y veintiocho nos enfrentamos con un texto mecanografiado de Antonio Muñoz Molina¹⁷. Con ella concluye nuestro estudio de esta carpeta (Arch. AMM/5/1). Se trata de una anotación muy relevante, porque en ella el propio autor, Muñoz Molina, reflexiona sobre el proceso de creación de la novela y se cuestiona sobre dónde situar el límite entre escritura, poder de evocación y silencio. Aquí se dibuja la particular relación entre memoria, falsificación y escritura. Muñoz Molina considera que la utilización de diversos puntos de vista irá precisando la trama y la materia de la novela:

Así como es posible concebir muy diversos puntos de partida desde los cuales la historia va precisando su trama y su materia, cabe también la incertidumbre de no saber en qué momento exacto es necesario el punto final, el filo entre la memoria y la nada del papel en blanco que extingue para siempre por un acto de la voluntad, la recurrencia quizás inagotable de los hechos. Minaya baja del tren aturdido por el frío y el insomnio en esa hora desolada en que la noche termina y no se perciben aún los primeros signos que no existen más que en su recuerdo.

En el texto publicado, los propios recuerdos de Minaya serán objeto de la manipulación literaria de Solana. En esta novela, todos los personajes son impostores y esconden todo tipo de aristas que se van revelando a lo largo de la obra. En este sentido, falsificación y memoria se dan la mano porque la mentira se va convirtiendo en la única certeza de un pasado hecho con retazos desde las perspectivas narrativas de diferentes personajes.

Conclusiones

El estudio del “taller” de escritura de *Beatus Ille* nos ha permitido reconstruir el proceso de escritura de la novela. Como el lector ha podido comprobar, estos apuntes y bosquejos constituyen un valioso material inédito que nos permite entender mejor la construcción psicológica de los personajes, su evolución, la articulación ficcional de los espacios y la depuración estilística de la que fue objeto el texto de la novela.

Por tanto, podemos concluir por un lado que Antonio Muñoz Molina elabora un conjunto de tentativas y que, precisamente a través de la misma exploración de esas tentativas, es cómo se va haciendo el camino que transitará el texto. Por otro lado, comprobamos la existencia de un conjunto de nú-

¹⁷ En la página ciento doce, al final de esta cuartilla, escribe: “Se me acaba de ocurrir una escena: la sobrina lee a doña Amalia un cuento de su marido.”

cleos perfectamente delimitados desde el comienzo: una muerte misteriosa, la huida de Minaya y su impostura, el escultor y asesino Utrera, el represaliado y atormentado Solana, el frágil Manuel muerto en vida a cause del amor que siente por Mariana, la bella y enigmática Inés, el conflicto de la guerra civil y de la posguerra subyacente, la represión totalitaria del franquismo, la intriga detectivesca basada en la búsqueda de unos manuscritos, el Hotel Márgina como espacio de encuentro o la meta-narración en la que los personajes y las palabras se abrazan. Desde estos mimbres, Muñoz Molina trabaja una y otra vez caracteres, secuencias y escenas. Por consiguiente, el autor no desarrolla un plan preestablecido sino que la novela va tomando cuerpo a medida que se escribe en una especie de estado de superposición: *Beatus Ille* es la novela escrita por Muñoz Molina al tiempo que un manuscrito que Solana ha ido escribiendo con Minaya.

Como la crítica ya ha señalado, los temas de la identidad, la memoria, la representación discursiva del pasado de la guerra civil y de la postguerra, ciertos homenajes a Borges y James, son sin duda aspectos que destacan en la arquitectura de la novela. Además, nosotros hemos mostrado que estos temas están sujetos a un tratamiento continuo, a un trabajo de laboriosa reelaboración en el que se asienta tanto la originalidad de su tratamiento como su eficacia literaria en el marco de la trama narrativa de *Beatus Ille*. En la escritura de esta novela intervino la intuición, el azar, el conocimiento de ciertos elementos constructivos cercanos para Muñoz Molina, pero sobre todo una lógica inherente al texto que el autor fue descubriendo a medida de que el texto fue escrito. De forma general, y quizá un tanto simplificadora, se ha solido hablar de *Beatus Ille* como un texto que se podría enmarcar dentro de la llamada “ficción de la realidad”. Efectivamente, esta primera escritura de Muñoz Molina se encuentra dentro de lo que podríamos denominar, grosso modo, realismo literario. Sin embargo, en nuestra opinión, se trata de una escritura, que como comprobamos en el “taller” del autor, trasciende o ensancha los mismos límites del realismo, ya que los personajes, acciones y espacios de esta novela articulan un espacio múltiple, poliédrico, de lectura donde Minaya, al contrario de lo que le sucediera a Don Quijote, no sólo lee lo que otro ha escrito sobre él, sino que contribuye activamente al proceso de escritura en el que se fraguará hasta su deseo y su memoria, tal y como ya anticipa la cita de T.S. Eliot, “Mixing memory and desire”, con la que se abre la primera parte. Esta última idea, nos llevaría realizar un estudio en torno al que es, para nosotros, el tercer texto fundamental con el que dialoga, es-

tructuralmente, *Beatus Ille* y que no es otro que *Don Quijote de la Mancha*. La segunda y tercera partes de la novela comienzan con una cita del prólogo de la primera parte de la novela de Cervantes –*al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido*– y el capítulo XIV insiste en ese mismo tomo –*Fuego soy apartado y espada puesta lejos*–. Estas referencias nos resultan menos inocentes de lo que en una primera lectura superficial pudiera parecer y en esa dirección apuntaremos en el futuro pero, claro, eso ya será materia para otro trabajo.